

Mímesis de si mesmos: a construção da autorrepresentação imagética dos Paresi

LORENA FRANÇA REIS E SILVA

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

doi 10.11606/issn.2316-9133.v23i23p29-46

Introdução

resumo Este artigo traz reflexões sobre a mimesis empreendida nas *mise-en-scènes* fotográficas dos Paresi (grupo indígena Aruak), em franco diálogo com as primeiras imagens feitas sobre eles no início do século XX, e na *mise-en-scène* performatizada do concurso de beleza Miss Paresi Haloti, ocorrido em 2012. Para cada contexto, eles escolhem quais os sinais diacríticos mais adequados para conformar a relação que estabelecem com os seus outros.

palavras-chave Mímesis; Autorrepresentação; Imagem; Paresi; Comissão Rondon.

Mimesis of oneself: the construction of Paresi self-representation

abstract This article reflects on the mimesis stated through the Paresi (Aruak indigenous group) photographic *mise-en-scènes* in dialogue both with the first images of them produced about themselves in the beginning of the XX century, and through the performed *mise-en-scènes* in the Miss Paresi Haloti beauty contest, occurred in 2012. For each context, they choose which diacritics signals are more appropriate to conform the relationship established with their Others.

keywords Mimesis; Self-representation; Image; Paresi; Rondon Committee.

Mímesis não significa a duplicação da realidade; mimesis não é uma cópia: mimesis é poesis, isto é, construção, criação.

Paul Ricouer

Este artigo traz reflexões parciais de minha etnografia de mestrado sobre o processo de construção das autorrepresentações imagéticas do grupo indígena Paresi (Aruak), levando em conta noções próprias da sociabilidade do grupo. Partindo do contexto inicial de participação num projeto de documentação filmica do Museu do Índio – o Programa de Documentação de Culturas Indígenas (Prodocult)¹ –, que demarcou minha entrada em campo, procurei refletir sobre o sentido de engajamento do grupo na produção de imagens sobre sua história e cultura.

A atuação do Prodocult entre os Paresi, que se dá exclusivamente na Terra Indígena Rio Formoso (Mato Grosso)², já vem sendo estabelecida há alguns anos, passando pela organização do acervo existente sobre o grupo até o desenvolvimento de projetos de capacitação para que os próprios membros dessa etnia produzam suas fontes atuais de documentação. No início de 2011, dois indígenas – Joscélino e Lucindo – terminaram a realização de um curta-metragem sobre a cestaria tradicional Paresi *tohidi* (filme homônimo), e deram continuidade à etapa seguinte do Prodocult, iniciada quando fui inserida como coordenadora. O resultado final dessa fase tornou-se um filme com duração de 32 minutos, intitulado *Apareci – A história dos Paresi-Haliti*, cujo processo de desenvolvimento foi minuciosamente abordado em minha dissertação.

Assim, iniciei a pesquisa orientada pelas questões – onde se localizaria a origem do desejo de visibilidade que o grupo manifestava expressamente?” e “por que participar de um projeto de autodocumentação?”. Assim, depois que as questões gerais do objetivo da pesquisa estavam delineadas de acordo com meu interesse antropológico, pus-me a relacioná-lo com as que emergiam nas experiências e discursos de meus interlocutores. A pesquisa etnográfica e bibliográfica apontou que a história do início do contato dos Paresi com os brancos, por meio da Comissão Rondon, no início do século XX, tem reverberações na memória atual dessa etnia e no modo como produzem sua autoimagem. Concordando com Dominique Gallois (2002, p. 206), “neste contexto, não cabe ao antropólogo ‘descrever’, ‘traduzir’ ou ‘interpretar’ a cultura indígena, mas compreendê-la a partir das reivindicações e das alternativas colocadas por estas sociedades para a construção do próprio futuro”.

Para se pensar essas fronteiras de identidade e alteridade continuamente negociadas, a diferenciação semântica que Manuela Carneiro da Cunha (2009) faz entre cultura e “cultura” foi bastante útil para compreender o conceito nativo de cultura e observar etnograficamente como isso se tornou uma moeda de troca. Analogamente, é o que se verá, neste artigo, que ocorre com o uso da palavra tradicional: quando a uso sem aspas, refiro-me ao sentido de um costume transmitido há várias gerações, por vezes, baseado em ensinamentos míticos; ao passo que as aspas deslocam o sentido para a noção empregada pelo discurso dos Paresi. Ademais, procurei levar adiante as indagações postas por Carneiro da Cunha em contextos de produção visual dos Paresi:

Como é que povos indígenas reconciliam prática e intelectualmente sua própria imaginação com a imaginação limitada que se espera que eles

ponham em cena? Como é que esses povos ajustam contas com os conceitos metropolitanos, em particular com as percepções metropolitanas de conhecimento e cultura? (CUNHA, 2009, p. 355)

Sem a pretensão de responder detidamente esse ajuste de contas, os quadros analíticos que se seguem sobre a elaboração da autorrepresentação visual e performática desse grupo apontam para a sustentação de uma face voltada para as relações com os brancos e uma face para a reinvenção de si mesmos. Dentre os variados contextos em que tal elaboração ocorre, elegi, para fim de análise desse artigo, as *mise-en-scènes* fotográficas dos Paresi, em franco diálogo com as primeiras imagens feitas sobre eles no início do século XX, e a *mise-en-scène* performatizada³ do concurso de beleza Miss Paresi, ocorrido em 2012. Para cada contexto, como veremos, eles escolhem quais os sinais diacríticos mais adequados para conformar a relação que estabelecem com os seus outros.

“No tempo de Marechal Rondon”: a história narrada para a câmera

Tão logo iniciei minha estadia em campo, em fevereiro e março de 2012, os relatos sobre o tempo de Marechal Rondon se destacaram entre as narrativas orais dos mais velhos e simultaneamente no desejo dos pesquisadores indígenas de transformar esse “tempo” em imagem. Quando soube que eu estava na aldeia Rio Formoso para fazer um trabalho com vídeo, João Titi, um senhor Paresi que já mantinha contato com o antropólogo Marco Antonio Gonçalves e conhecia, portanto, esse tipo de pesquisa, pediu-me que fosse visitá-lo em sua aldeia, com a câmera. Diante da demanda posta, as primeiras tomadas para a realização do filme, feitas por Joscélio e Lucindo, sob a supervisão de um instrutor (convidado para ministrar oficina de

audiovisual no âmbito do projeto) foram sobre as narrativas contadas por João Titi.

Ainda que sua voz tenha sido gravada por diversas vezes durante minha pesquisa, num de meus últimos dias de campo, João Titi pediu-me para ir a sua casa gravá-lo novamente, antes que eu partisse. “As pessoas precisam conhecer a história dos Paresi”, dizia-me em outras palavras. Enquanto eu e Jeferson (um antropólogo que me acompanhava à ocasião) arrumávamos a câmera na entrada da aldeia, João Titi entrou em sua casa e saiu de lá com uma mochila, flechas e borduna. Os objetos marcaram as diferenças para as outras gravações: da mochila ele retirou as tornozleiras de algodão cru e um carregador de caça (*konokwa*), e, com o auxílio de sua silenciosa mulher, pacientemente foi se vestindo com os adereços tradicionais. Era preciso contar não apenas verbalmente, mas junto com o corpo. Falar do tempo de Marechal Rondon, mas com a indumentária o mais próximo possível dos Paresi “verdadeiros”, “tradicionais”.

O figurino pronto, a câmera ligada, João Titi começou:

No tempo do Marechal Rondon, o pessoal vivia bem. Hoje está tudo destruído. Por isso que eu vou contar como que era naquela época. Vivia

bem mesmo. Hoje nós está muito diferente. Hoje nós está acabado. Naquele tempo de Rondon tinha natureza. Rondon andava no território Paresi e era tudo alegre, só cheiro de natureza, só cheiro de nativo. [...] Meu avô, meu tio andava muito, caçava ema, veado, ovo de ema, pássaro. Ovo de gavião. Nós comia tudo naquele tempo lá. Não perdia nada! Qualquer filhote de bichinho nós estava aproveitando e comendo tudo. Naquele tempo, eu vivia bem mesmo. Mas depois apareceu Marechal Rondon, aí ele deu arma para nós, deu entidade [identidade]. Nós acostumamos. Ele distribuiu arma, facão, roupa, miçanga⁴.

Esse trecho da fala do velho paresi indica muitas questões: em primeiro lugar, refere-se ao encontro que marcou uma passagem de modo de vida de seu grupo, o “antes” caracterizado pela diversidade de alimentos e melhores condições materiais/naturais para a reprodução da cultura paresi, contrastado com o “depois”, marcado pela destruição de “natureza” e “gente”. Aceitar os presentes (arma, facão, miçanga) também implicou enfrentar perdas de suas terras, seus animais de caça e de pesca, e o início do que viria a ser uma contínua e intensa adaptação de suas práticas sociais. Em segundo lugar, essa passagem evidencia que há na figura de Marechal



João Titi e Maria Mulata se preparam com adereços “tradicionais” para iniciar a gravação. Fotos: Lorena França, 2012.

Rondon a personificação do momento em que passaram a enfrentar essas mudanças.

Na sequência, nosso narrador continua: “Eu conheço muito natureza, eu sou caçador, muita caça aqui, muito peixe, campo”. A frase implica uma identidade: “eu sou” ou “nós, Paresi, somos caçadores”. A atividade de caça é um dos aspectos que os definem como gente (*haliti*)⁵ e, uma vez que ela está em iminente extinção, a situação do grupo fica ameaçada:

Tá filmando a menina do Rio de Janeiro. Eu estou contando toda a verdade que nós passamos. Isso vai acontecer, Brasil inteiro, vai prejudicar tudo. Não vai ter planta, vai secar tudo, árvore, capim nativo já acabou. Só chão mesmo. Hoje você estar gravando é muito importante para nós. Isso vai espalhar para todo mundo conhecer minha reclamação. Isso é muito importante para mim.

A continuidade do argumento de João Titi traz ao menos duas questões que gostaria de destacar: 1) as ações de devastação da biodiversidade têm consequências impactantes que vão além dos limites do grupo: segundo esse prenúncio, nós, brancos, também sofreremos quando todas as plantas e rios se acabarem, restando apenas o chão seco. João Titi pede que a “verdade” seja dita sobre o passado e que o futuro seja compreendido a partir do entendimento desse presente/passado; 2) a reclamação dele irá ecoar em espaços imponderáveis a partir da gravação de sua voz. “É importante” para ele próprio e para os Paresi a divulgação desse discurso. O poder da gravação – do audiovisual – é evocado, por João Titi, para testemunhar sua fala. Como colocaria Jean-Louis Comolli (2008, p. 144), é a “reprodutibilidade do encontro [que] nos garante a realidade. O registro é a sua incansável testemunha”.

Da mochila preta de João Titi também saiu, além dos adereços usados, um livro fotocopiado, com muitas imagens dos Paresi na época de

Rondon, e fotografias de uma viagem ao Rio de Janeiro, em companhia de sua sobrinha, no início dos anos 2000, quando conheceram o acervo do Museu do Índio sobre os objetos de sua etnia. Com a câmera de filmar desligada, João Titi mostrou para nós as fotos de sua viagem e o livro com imagens dos Paresi à época de Rondon que foi copiado nessa ocasião, guardados como relíquias. Rever essas imagens “históricas”, consideradas provas incontestes de sua memória, intensificou o processo de rememoração, cuja tônica era baseada em algo como: “nós, Paresi, éramos assim, tal qual mostra a foto dessa mulher”.



João Titi mostra para o pesquisador uma foto dos Paresi no tempo de Marechal Rondon.

Foto: Lorena França, 2012.

A imagem acima traz uma *mise-en-abyme*: a imagem dentro de outra imagem, enquadramento sobre enquadramento. Olhar devolvido ao olhar. João Titi observa aquela mulher paresi de 90 anos atrás, que restitui o olhar para a câmera e para o fotógrafo com o qual tinha um encontro, e por meio da reprodução da materialidade da foto, indiretamente devolve o olhar para ele, seu descendente, como também para o jovem que acaba de entrar em contato com o grupo. E, ainda, em última instância, retorna obliquamente o olhar para essa câmera (operada por mim) que faz o último enquadramento. A dimensão reflexiva do olhar, diz Comolli (2008,

p. 82) é o “retorno sobre si mesmo, reflexão, repetição. Revisão”. É sobre o movimento existente entre “repetir” e “revisar”, produzindo a diferença, que esse artigo quer versar. Mas, antes, façamos um recuo histórico para compreendermos melhor a relação dos Paresi com o passado.

O encontro com a Comissão Rondon

Segundo os registros históricos oficiais, os subgrupos Paresi entraram em contato com os colonizadores do Mato Grosso, pela primeira vez, em meados do século XVIII, e posteriormente envolveram-se em ciclos econômicos de extração da poaia e da borracha já no século XIX. No entanto, o marco histórico de contato considerado por eles se deu no encontro com a Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, criada sob esse título em 1907, e comandada por Marechal Cândido Rondon⁶. Os objetivos da Comissão consistiam, em primeiro plano, na estratégia militar de ocupação do território com a instalação de postos telegráficos, em regiões ermas do território brasileiro. No entanto, com a expedição cumpriram-se também mais duas funções: “a socioeconômica, favorecendo a expansão do capitalismo e incorporação socioeconômica da região Centro-Oeste ao resto do país; e a científica, através do levantamento da flora, fauna, topografia, hidrografia, culturas e variedade etnográfica de uma região ainda desconhecida” (LASMAR, 2011, p. 35) – desconhecida, cabe acrescentar, ao Estado nacional brasileiro. A penetração no sertão levou os soldados da Comissão a adentrar, inevitavelmente, nos territórios indígenas e a provocar o “contato” entre as nações indígenas e a sociedade nacional.

Entre os primeiros grupos nativos contatados pelo Marechal Rondon e seus expedicionários estavam os Bororo, os Nambikwara e os Paresi, sendo estes últimos considerados dóceis

e de fácil trato, em especial contraposição aos seus vizinhos Nambikwara, que na resistência à entrada da Comissão Rondon realizavam emboscadas para os soldados. Segundo a pesquisa documental realizada por Denise Portugal Lasmar (2011), o interesse dos relatórios da Comissão consistia, então, em enfatizar o papel civilizador do exército e a capacidade dos índios de absorver os conhecimentos repassados ou de desempenhar trabalhos que davam “produtividade” à região, como a agricultura e a empresa dos postos telegráficos. A conversão dos índios em trabalhadores nacionais significava ao menos duas vantagens para o projeto positivista encabeçado por Rondon: 1) facilitava a governança após a “povoação” e a ocupação ordenada dos espaços considerados vazios; e 2) provava a hipótese de que esses povos não eram “bárbaros”, mas, sim, “civilizáveis”.

Rondon encontrou os Paresi em 1907, quando alguns grupos viviam próximo a regiões sertanejas, “engajados na economia regional como extratores de produtos florestais e sujeitos à maior exploração” (BARBIO, 2005, p. 44), e outros grupos habitavam áreas mais reclusas e, portanto, mais bem protegidas da devastação. De acordo com a política de atuação, Rondon convenceu-os a mudar suas aldeias para locais próximo aos postos telegráficos, com a promessa de trabalho remunerado. Em 1911, a Comissão fundou duas escolas na região territorial dos Paresi, uma no Posto de Utiriti e outra em Ponte de Pedra, nas quais se ensinavam a língua portuguesa aos alunos de diferentes etnias – sendo proibida a comunicação na língua materna – e as instruções elementares de manuseio aos Paresi, que eram os responsáveis pela manutenção das linhas telegráficas daquela região (LASMAR, 2011, p. 49). A mudança social, territorial e econômica da vida dos Paresi foi de tal magnitude após o encontro com a

Comissão que fez o contato com os colonos dos séculos anteriores ficar amenizado e distanciado na memória do grupo.

No entanto, é interessante observar que o discurso dos Paresi sobre o contato com a Comissão Rondon sofreu oscilações ao longo do tempo. Segundo afirma Barbio (2005, p. 48), “num primeiro momento, Rondon não gozava de prestígio entre os Paresi”, que o consideravam responsável pela abertura do território às explorações subsequentes. Embora tenham sido proibidos de falar a língua materna nas escolas de formação, forçados a adotar práticas que não as suas e a modificar seus costumes ao longo da convivência com a Comissão, hoje os Paresi se referem positivamente a Rondon como um grande homem e caracterizam o “tempo de Marechal Rondon” – predecessor até a sua chegada – como um tempo glorioso.

Como afirma Sylvia Caiuby Novaes (1993, p. 22), se “a realidade se apresenta como uma imagem caleidoscópica de objetos e seres vivos em condições dinâmicas”, ela é percebida historicamente pelos agentes que dela participam e tem variações de acordo com a combinação dos elementos que compõem um contexto. Assim, para compreender essa mudança no discurso sobre o Marechal Rondon é preciso trazer algumas questões localizadas tanto na estrutura de organização da sociedade paresi quanto na história de contato com os brancos ao longo do século XX.

Os Paresi se viam, ao longo da convivência com a Comissão, como parceiros do Marechal e se distinguiam dos demais grupos por terem desempenhado funções que auxiliaram sua atuação. Eles foram os guias das expedições militares na mata do cerrado na região, tal como confirma o líder indígena Daniel Cabixi, na etnografia de Luciana Barbio (2005, p. 91): “Os Paresi foram os grandes guias das grandes expedições das linhas telegráficas do Marechal Rondon, dos poaieiros, dos seringueiros; os Paresi sempre

foram os indígenas que orientaram a migração e a exploração econômica da chapada dos Paresi”. Além de guias, muitos deles foram operadores nos postos telegráficos – e não apenas vigias, posto de trabalho geralmente destinado aos grupos nativos –, o que demonstra o domínio dos conhecimentos técnicos ensinados nas escolas fundadas pela Comissão. Nesse contexto, encontramos um reforço na distinção entre índios “bravos” e “mansos”, que perpassa todo o discurso sobre a relação brancos/índios. Com efeito, “esta nítida diferença imposta pelo discurso paresi quer mostrar que o grupo teve iniciativa, participou de tomadas de decisões, se igualando aos militares no papel de realizadores de um importante feito para a história do país” (BARBIO, 2005, p. 91). O contato privilegiado torna-os mais importantes e, de certo modo, agentes ativos da história oficial.

A memória recente do grupo é marcada pelos conflitos travados com os fazendeiros que cercaram suas terras, os quais, contrastados com um imaginário de boas realizações de Rondon, ajudam a estabelecer uma contraposição entre dois tipos de relação com os brancos, uma favorável à proteção e emancipação dos indígenas e outra ligada exclusivamente à exploração.

Inegavelmente, Rondon conseguiu consolidar um elo entre os subgrupos Paresi e o Estado brasileiro. Se, por um lado, representava os ideais positivistas da República Velha, pautados numa proposta de integração nacional, por outro, obteve o respeito e a confiança dos indígenas ao procurar aprender suas línguas, ajudar na demarcação de terras e valorizar o estudo de seus aspectos etnológicos. Até hoje se pode perceber entre os Paresi uma valorização de signos nacionais – a bandeira e o hino – como uma consequência da influência do poder militar de Rondon. Eles são capazes de identificar Rondon a qualquer estátua que vejam: dois indígenas, quando estiveram no Rio de Janeiro em companhia de Marco Antonio

Gonçalves (2010, p. 102), pensaram que tudo de mais importante na cidade fora construído por Rondon e todas as estátuas fossem suas representações. Pude presenciar algo semelhante, quando, em visita ao parque Pão de Açúcar do Rio de Janeiro, Lucindo perguntou-me se a estátua encontrada ali era a representação do Marechal.

Imagem inaugural

As primeiras fotografias dos Paresi de que se tem registro datam exatamente da época de atuação da Comissão Rondon, dentro da qual havia um setor de documentação fotográfica e filmica, encabeçado por mais de vinte anos pelo Major Luiz Thomaz Reis, para registrar os povos recentemente contatados pelo Estado brasileiro⁷. A imagem seguinte remete justamente ao contexto que João Titi se referia nas gravações: a entrega das miçangas aos indígenas. Ela tornou-se uma das imagens mais conhecidas da história documentada sobre a Comissão, recebeu lugar de destaque no livro sobre o seu acervo imagético, organizado por Lasmar (2011) e certamente já foi vista por várias gerações de Paresi.



O encontro com a Comissão Rondon, a partir do presenteario de miçangas.

Fonte: acervo Comissão Rondon/Museu do Índio. Foto: Major Luiz Thomaz Reis. 1913.

“Rondon distribui brindes para os índios Paresi, 1913. Álbum de 1922” é a inscrição da legenda dessa foto publicada pela primeira vez no álbum de três volumes intitulado *Índios do Brasil*⁸. A cena, composta por doze pessoas⁹ – dois oficiais da Comissão e dez índios Paresi – é marcada por um cruzamento difratado dos olhares entre sorrisos e semblantes interrogativos das pessoas que ali estão. O instante fotográfico captou o momento de entrega de um conjunto de miçangas nas mãos de uma índia paresi (que está dentro do semicírculo), enquanto a maioria das pessoas concentra-se no ato de presentear, que é quase o centro geográfico da foto e certamente o seu centro simbólico. Uma mulher e um homem paresi, que estão mais próximos do gesto em questão, observam-no com um sorriso, e um casal à esquerda do quadro olha atento e instigado, com as cabeças tombadas para enxergar melhor o objeto repassado. Na extremidade oposta, uma mulher de vestido dá um largo sorriso para a câmera, ligeiramente ofuscado por um conjunto de flechas (seguradas por alguém totalmente fora de campo) que se sobrepõe no primeiro plano da foto. Embora mal enquadrada, essa Paresi é a única que demonstra relativa intimidade com o ato fotográfico e parece se importar mais com ele do que com a dádiva em si. A menina mais nova da cena, do lado direito do quadro, está entre Rondon e outro oficial da Comissão, que segura suavemente, com as duas mãos, a mão e o antebraço da menina, demonstrando certo “acolhimento” das crianças indígenas. O rosto dela está quase inteiramente encoberto pelos cabelos lisos e voltado com aparente curiosidade para as miçangas presenteadas.

Em contraponto, três meninas na parte inferior da foto desviam os olhares do foco principal. Uma olha atentamente para um ponto fora de campo. Para um terceiro oficial da Comissão, talvez? As outras devolvem o olhar diretamente para o fotógrafo e a câmera. Com André Brasil (2013, p. 2), diríamos que esse é um exemplo em que o

antecampo aparece não pela aparição do diretor em cena, mas pelo modo “como o sujeito filmado devolve o olhar à câmera ou se dirige à equipe tornando presente, quase tangível, aquilo que não é concretamente tangível”. O duro olhar da menina que está sentada mais abaixo na posição do enquadramento sugere desconforto em ser fotografada. A outra mantém um semblante questionador, como quem não compreende ou não aceita a circunstância de captura da sua imagem.

Ao descrever essa diversidade de direcionamento dos olhares, os sorrisos ou suas ausências, conseguimos perceber a complexidade desse momento de encontro. Enquanto alguns estranham o regalo de miçangas, outros estranham o aparato fotográfico. E, ainda, outros indígenas acolhem a situação, enquanto os oficiais da Comissão estão seguros de seu papel social ali desempenhado. Sabemos que por causa das limitações técnicas da fotografia do início do século XX, demandava-se um tempo longo de exposição para que a imagem se formasse no negativo de vidro e, portanto, as cenas fotografadas eram planejadas e montadas com antecedência, diminuindo o caráter de espontaneidade conseguido pela tecnologia subsequente. No entanto, a encenação das fotografias não impedia que certos semblantes resistentes à captura imagética se inscrevessem, o que pode ser observado em diversas imagens com grupos indígenas distintos no acervo da Comissão Rondon.

Essa imagem especificamente foi enviada como presente ao “Exmo. Sr. General de Divisão Fernando Setembrino de Carvalho D. Ministro d’Estado dos Negocios de Guerra”¹⁰ como forma de comprovação da tarefa de “pacificar” os indígenas; de vencer essa “guerra”. A partir desse momento, bem sabemos, ainda que a resistência tenha encontrado outras formas de expressão, os Paresi passaram, gradativamente, a cobrir seus corpos e a aceitar presentes diversos vindos dos brancos. Mas o congelamento do tempo realizado pela

fotografia permite vislumbrar futuros que não se atualizaram.

Foram a partir do conjunto de fotografias feitas nesse contexto que os subgrupos Wáimare, Kaziniti, Kozárini, Warére e Káwali engendraram a noção do que é “ser índio” perante os não-índios e do que é pertencer a um grupo de identidade mais abrangente: Haliti. Esse termo de autodenominação significa, numa acepção mais ampla, “gente”, relacionado ao gênero humano, e, numa acepção mais inclusiva, também quer dizer “povo”, para expressar a ideia de unidade entre todos os subgrupos da etnia¹¹. O tom idílico atribuído à descrição do “tempo de Marechal Rondon” está relacionado diretamente à “baixa visibilidade” que os Paresi consideram ter no cenário atual. Nesse sentido, o discurso em tom “ressentido” se conecta com a projeção que fazem sobre o passado. A nostalgia, presente nos discursos paresi, existe sobre um “passado” que só existe no presente. Dito de outra maneira, não que seja um passado imaginado, mas é certamente recriado.

A chegada da Comissão instaurou, a um só tempo, o encontro deles com o Outro (radicalmente distinto) e a inauguração de uma autoimagem paresi. Instaurou-se, como diria Comolli (2008, p. 144), o “grau zero e a cena primitiva”, o encontro filmado reproduzido mecanicamente “à distância no espaço e no tempo”. Assim, esse momento inaugural da relação com o grande Outro dos Paresi assumiu marcas densas na memória coletiva do grupo, cujas nuances foram sendo recuperadas e atualizadas por meio da narração oral dos mais velhos, direcionada aos mais jovens. A memória, segundo Ecléa Bosi (2003, p. 36), pode ser entendida como uma força subjetiva duplamente ativa e latente: por meio dela “o passado não só vem à tona das águas presentes, misturado com as percepções imediatas, como também empurra, ‘descola’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência”. É dessa

maneira que o momento histórico de chegada da Comissão Rondon ganha uma expansão no discurso memorial e os Paresi precisam retonar esse momento imagético inaugural para reinventá-lo.

Mimetizações fotográficas

Desde que se intensificaram as pesquisas acadêmicas com essa etnia, da década de 1980 para cá, seus membros habituaram-se a ver imagens de todos esses tipos, com gradativa intensidade, e assim formaram um olhar sobre tais trepresentações. O conjunto de fotos que se segue foi tirado em 2001 por Marco Antonio Gonçalves e Els Lagrou em visita à aldeia Rio Formoso¹².



Jocélia carregando *koho* na cabeça.
Foto: Marco Antônio Gonçalves, 2001.



Angelina carregando criança na *zamata*.
Foto: Marco Antônio Gonçalves, 2001.

Segundo o relato do fotógrafo, as pessoas em cena prepararam-se, retirando as roupas do cotidiano e vestindo a indumentária dos índios antigos para (re)encenar a si mesmos no tempo de Marechal Rondon. Por “(re)encenar” entendo as encenações provocadas ou performadas pelo e para o artefato imagético (fotográfico ou fílmico), “uma vez que a própria tradição constitui-se como um conjunto de encenações em constante renovação” (CÉSAR, 2012, p. 89). A presença de uma câmera de registro e de um pesquisador branco, interessado na história do grupo, provoca o início da narração como se o ato fotográfico os reportasse àquele momento fixado pela memória coletiva. No entanto, a narração de palavras não lhes basta. É preciso contar (duplamente, necessitar e narrar) com o corpo, jogar com ele e por a *mise-en-scène* no quadro. Como afirmou Gonçalves (2008, p. 71), a respeito de painéis pintados que aparecem num filme de Jean Rouch, “a imitação dos cenários enfatiza simultaneamente os sentidos de cópia e realidade”. Nesse contexto, os artefatos usados especificamente para a câmera criam certa artificialidade para mimetizar e recriar o passado. Os sujeitos fotografados e os sujeitos que operam a câmera sabem que os primeiros não vivem assim cotidianamente, mas a (re)encenação transforma a memória em realidade materializada.



(Re)encenações dos Paresi “tradicionais” – Foto: Marco Antonio Gonçalves, 2001.

Na primeira foto, Joscélia, seminua, portando apenas a *xiriba* e o colar de sementes no pescoço, apoia o *koho* sob a cabeça em frente à *hati* (casa) para (re)encenar o tempo em que as mulheres usavam o cesto trançado como principal cargueiro da mandioca, sem ajuda dos usuais carrinhos de mão. Seu rosto está pintado com pequenas manchas de urucum, que são as pinturas corporais usadas ancestralmente pelo grupo para proteger o espírito da pessoa – essas “trazem o espírito para a terra” quando a pessoa está doente. As pinturas no rosto de Joscélia indicam uma reencenação da saída da menina-moça após a reclusão (*hitxikwatidyo*) ou de uma menina que esteve doente por longo período.

Na imagem seguinte, Angelina carrega na *zamata* (tipoia), sua sobrinha que tem um colar de miçanga cruzado em “x” no dorso, exatamente como uma imagem do acervo da Comissão, utilizada no filme *Apareci* e analisada em minha dissertação (Reis e Silva, 2013). Franciane, na tenra idade, aprende a se paramentar com adereços – os demais estão visíveis na fotografia seguinte: saia e cocar de penas de pássaros coloridas – que representariam os traços distintivos da cultura material de seu grupo. As duas imagens dialogam diretamente com o conjunto de imagens das mulheres Paresi, quase sempre em frente à *hati* (casa), fotografadas pela Comissão Rondon.

A terceira fotografia trata-se de uma bela pose para conter em um só quadro toda a diversidade de elementos característicos da cultura “tradicional” paresi, usados por homens e mulheres, velhos, adultos e crianças. O homem que está ligeiramente à frente dos demais possui pinturas de jenipapo nos braços, no tronco e no rosto. Ele porta o maior cocar, com penas de cores contrastantes, uma saia masculina também de penas de animal, e carrega no braço direito um arco com flechas. Giovani, na plenitude da vida adulta, simboliza a força masculina do grupo, os caçadores de outrora¹³. João Titi, ao seu lado esquerdo, carrega, entre o braço e a cintura, um cesto platiforme de desenhos não figurativos (*tohidi* ou *abali*), um dos principais elementos da cultura material paresi¹⁴. Maria Mulata, ao seu lado, está com um vestido branco longo ao estilo daquelas vestimentas doadas às mulheres durante os primeiros contatos, caracterizando o processo de colonização e cristianização ao qual foram submetidos. E Angelina, em contraste, posa com a *xiriba* e os seios à mostra, e também com um *abali* às mãos.

Tal como afirmou Amaranta César (2012) acerca de três filmes construídos sobre explícitas encenações dos sujeitos filmados, a (re)encenação da tradição pode ser vista “como meio de acesso à memória e instrumento que promove sua transmissão” (p. 89), o que se torna um elemento-chave para a abordagem documental. De forma análoga, a fotografia funciona como um dispositivo que aciona o desejo da (re)encenação de um passado comum longínquo, mas sempre atualizado. Afinada com a proposta da autora, interessa-me a (re)encenação da tradição “enquanto ação catalisadora de falas e performances que, na sua capacidade de religar os homens e mulheres ao passado, recolocam-nos à disposição do presente, liberando um pensamento sobre a diferença” (p. 91).

As narrações começam, em geral, por “no tempo de Marechal Rondon...”, uma fórmula oral equivalente ao “era uma vez...”, que atualiza uma dimensão do tempo passado no tempo presente. Se compreendermos o tempo na chave deleuziana/bergsoniana, sua definição não se dá pela sucessão cronológica de passado, presente e futuro. O passado estaria, nessa concepção, numa dimensão distinta e coexistente com o presente, de modo que este é o grau mais contraído daquele. Ou ainda, as dimensões virtuais de passado e futuro coexistem com o presente e se atualizam (não por completo) nos *acontecimentos*.

A mimetização de si mesmos, em outro tempo, foi a estratégia escolhida pelos Paresi para acessar e reinventar a história de contato que viveram com os brancos. A mimesis, na antiguidade grega, referia-se à “representação” artística em geral, tendo a música como grande exemplo da arte que “apresenta” a beleza do mundo; logo, a sua tradução por “imitação” é bastante restritiva, segundo Jeanne-Marie Gagnebin (1993). O impulso mimético, para o platonismo, é desencadeado pela própria beleza do objeto, o que se contrapõe à visão moderna que enxerga a arte como uma atividade essencialmente ligada à subjetividade e criatividade de um gênio. Para Platão, a filosofia deve traduzir e reproduzir o paradigma ideal, na concepção mimética do pensamento, em contraposição à atividade mimética artística ilusória (*mythos versus logos*).

Já em Aristóteles, a mimesis aparece reabilitada como “forma humana privilegiada de aprendizado”. Ele não pergunta o que deve ser imitado, mas *como* se imita. Para o filósofo, a representação da obra artística tem o seu êxito devido ao desenvolvimento integral da capacidade mimética (*mimēsthai*): “O imitar é congênito no homem (e nisto difere dos outros viventes, pois, de todos, ele é o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado”

(ARISTÓTELES citado por GAGNEBIN, 1993, p. 70). Gagnebin depreende dessa passagem que no pensamento aristotélico a mimesis caracteriza em particular o conhecimento humano e possui, portanto, características da ordem do lúdico, do ativo e criativo:

Poderíamos dizer, nesse sentido, que o impulso mimético está na raiz do lúdico e do artístico. Ele repousa sobre a faculdade de reconhecer semelhanças e de produzi-las na linguagem. A teoria da mimesis induz, portanto, a uma teoria da metáfora. Podemos avançar mais um passo no caminho esboçado por Aristóteles e dizer que conhecimento e semelhança, conhecimento e metáfora entretêm ligações estreitas, muitas vezes esquecidas, muitas vezes negadas (GAGNEBIN, 1993, p. 71, *itálico no original*).

Assim como em Aristóteles, o mimetismo é percebido por Walter Benjamin (1994), em seu ensaio “A doutrina das semelhanças”, como uma característica do aprendizado (as crianças mimetizam as atividades humanas e não humanas ao seu redor), do jogo, do prazer de conhecer: “O homem tem a capacidade suprema de produzir semelhanças” (p. 108). Elas seriam determinantes nas faculdades superiores. No entanto, tais semelhanças, já existentes no mundo, foram se modificando ao longo dos séculos. Suas leis, no conhecimento antigo, estavam desenvolvidas e guardadas em conhecimentos mágicos e, portanto, não racionais, como a astrologia, a adivinhação e as práticas rituais. Nas palavras de Gagnebin (1993, p. 80-81), “Benjamin tenta pensar a semelhança independentemente de uma comparação entre elementos iguais [...]. A atividade mimética sempre é uma mediação simbólica, ela nunca se reduz a uma imitação.” Não há necessariamente uma semelhança entre a “palavra” e a “coisa”. Para a criança, a convenção de significados da

palavra não está dada *a priori*, e por meio do corpo ela brinca com as sonoridades para descobrir os significados.

Do lado da *mimesis*, no sentido amplo que Benjamin deu a esse conceito, do lado de Nietzsche certamente e talvez também de Freud, encontramos uma lógica não da identidade, mas da semelhança, portanto uma concepção nunca identitária do sujeito e da consciência. [...] A dimensão temporal não consiste tanto na linearidade, mas mais na contiguidade, não num depois do outro, mas num ao lado do outro. Nessa descontinuidade fundamental há momentos privilegiados em que ocorrem condensações, reuniões entre dois instantes antes separados que se juntam para formar uma nova intensidade e, talvez, possibilitar a eclosão de um verdadeiro outro (GAGNEBIN, 1993, p. 84, *italico no original*).

A *mimesis* produziria, assim, na acepção de Benjamin, não uma cópia conforme, mas uma semelhança que produz diferença, e mais: é por meio do corpo que a mimetização ganha seu alcance. Também na esteira benjaminiana, Michael Taussig (1993) entende que a faculdade mimética aparece como o princípio da antiga compulsão das pessoas em se tornar e se comportar como outra coisa. Em suas palavras: “a habilidade de imitar, e imitar bem, em outras palavras, é a capacidade de tornar-se outrem” (p. 19)¹⁵. Na *mimesis* ou na “magia simpática”, a representação assume as características e o poder do objeto original e é um meio necessário para “o processo completo de conhecimento” (p. xiii).

Taussig (1993, p. 20) cita Susan Buck-Morss para quem a “cultura de massa, atualmente, estimula e é afirmada duplamente sobre os modos miméticos de percepção, nos quais espontaneidade, animação dos objetos, e a linguagem do corpo combinando pensamento com ação, sensualidade com inteligência”¹⁶. Nesse sentido,

os dois autores concordam que as máquinas de imagem, produtos da modernidade, por meio de suas possibilidades de ampliação, reprodução, congelamento ou alteração do tempo – fotografia ou cinema, respectivamente – provêm uma nova escola para os nossos poderes miméticos. O processo desencadeado pela presença de máquinas fotográficas (ou filmicas) possui uma relação estreita com os modos miméticos. Ainda que a capacidade mimética seja um modo de conhecimento antigo, como indicou Benjamin (1994), “a modernidade provê a causa, o contexto, o significado e a necessidade de ressurgência – não a continuidade – da faculdade mimética” (TAUSSIG, 1993, p. 20)¹⁷.

Em suma, se a *mimesis*, para além de equivaler a copiar e imitar, é da ordem de “explorar diferenças, ceder-se ao e tornar-se outro” (TAUSSIG, 1993, p. xiii), os Paresi mimetizam seus antepassados tornados outros de si mesmos para trazer todo um conjunto de questões passadas – e desatualizadas – para o presente. As representações miméticas criadas sobre si possuem estreita relação com a representação que se faz do outro que devolve o olhar. Como disse Sylvia Caiuby Novaes (1993, p. 21), “há, na verdade, uma relação de interdependência entre a imagem que se faz de si e a imagem que se faz destes vários outros”.

Miss Paresi: a *mimesis* performatizada.

Em agosto de 2012, os Paresi realizaram na aldeia Rio Formoso o evento Miss Paresi Haloti (“mulher”, na língua haliti), o primeiro acontecimento desse tipo no estado do Mato Grosso. O concurso de beleza feminina abriu a candidatura a meninas de toda a etnia, que deveriam se apresentar em trajes “tradicionais” e ser julgadas por um júri composto exclusivamente por *imoti* (“brancos”).

Quando estive na aldeia, em março do mesmo ano, conversei longamente numa tarde

com uma mulher paresi que mora na cidade de Tangará da Serra, filha de Justino (chefe do Formoso), e vai com certa frequência visitar os parentes na aldeia. O evento Miss Paresi foi organizado por quatro jovens da etnia, mas Jaqueline Oloizomaierocê parecia se destacar no empenho da produção e foi ela quem fez questão de contar-me os objetivos e os detalhes da organização: “Você vê imagem de Paresi nesses eventos de Jogos Indígenas? Vê imagem de Paresi na televisão quando fala de índio? Só vê xinguano, Kayapó etc. Cadê os Paresi? Também queremos nos mostrar, mostrar as nossas belezas, o que a gente tem de bom para que todo mundo conheça os Paresi.”

Essas foram as primeiras questões apresentadas por minha interlocutora. Salta aos olhos um desejo expresso por visibilidade que se dá em forma de competição com as demais etnias indígenas por espaço de representatividade em canais midiáticos, de amplitude regional ou nacional. Jaqueline, em entrevista à rede de televisão, também apresentou os motivos de realização do evento: “Comecei a ver que tem tantas meninas bonitas. Por que não a gente mostrar a beleza e a feminilidade do povo paresi?”.

Nas imagens do evento¹⁸, pode-se observar os trajes das meninas vencedoras e todas as candidatas do desfile: usavam *xiriba*, pinturas corporais com desenhos geométricos nas pernas e nos braços – algumas com as mencionadas pintas de urucum no rosto –, colares de miçangas, e tiaras, braceletes, joelheiras com penachos e brincos – todos confeccionados com penas coloridas, que compõem o artesanato feminino haloti. Há uma predominância das cores amarelo e vermelho nas *xiribas* e nos adereços de penas, e todas portavam tornozeleiras brancas. De modo geral, os itens de vestimenta das candidatas foram confeccionados por suas mães, como aparece no depoimento de Valdinéia para a matéria jornalística. Para algumas fotografias, as meninas cobriram o tronco

com camisetas uniformes azuis, mas na passarela desfilaram sem blusa com as mechas dos cabelos e colares a cobrir os seios. Os adereços para enfeites foram escolhidos, dessa forma, de acordo com os critérios estéticos “tradicionais” dos Paresi, mas as posturas corporais das candidatas (cabeça levemente inclinada para o lado e mão na cintura) para as fotografias são espelhadas nas poses e trejeitos de modelos de moda e dos demais concursos de beleza feminina, nos quais se costuma usar luzes de holofotes e *flashes*, com muitos disparos fotográficos, para caracterizar o “glamur” da ocasião de desfile.

Jaqueline, em nossa conversa prévia ao evento, disse que as candidatas se apresentariam ao “natural”. Como se pode notar, o termo *natural* não significa, como se poderia supor, sem adereços decorativos ou influências estéticas externas. Os corpos das meninas estão longe de serem expostos “tal como vieram ao mundo”, o que as ligaria, em tese, ao campo semântico “natureza”. Ao contrário, apresentavam-se, especialmente nessa ocasião, como resultado de uma fabricação social intensa.

A opção enfática pelo desenho de pinturas corporais, com motivos de pele de peixe e de cobra nas candidatas é um caso emblemático de uso estratégico da autoimagem Paresi. Durante meu trabalho em campo, nas aldeias, não vi ser executada e nem mencionada na bibliografia pesquisada a prática da pintura corporal em momentos rituais ou cotidianos. No entanto, durante uma rápida visita aos Paresi com a dissertação impressa, a observação das fotos do evento de Miss Paresi propiciou comentários explicativos sobre essa escolha. Segue o diálogo que tive com Romero:

Antes não tinha essa pintura no corpo. Só tinha mancha de urucum para proteger na guerra ou para curar doenças. Mas esse desenho a gente já sabia desde sempre, só que fazia no trançado. Tá vendo aquele suporte de flecha ali [apontando com a

mão]? É desenho de cobra. E são vários os desenhos que os Paresi fazem no *Tohidi* ou no *Abali* [cestos platiformes]. O Justino sabe fazer vários. O pessoal fala que os Paresi inventou esses desenhos, mas não inventou. A gente só colocou os mesmos desenhos em outro lugar, no corpo. – “E por que resolveram mudar?”, eu perguntei. Porque chama mais atenção do público, na apresentação cultural.

A “invenção” a que se refere Romero não residia na forma do desenho, conhecimento partilhado ancestralmente entre eles, mas no modo de exibi-lo. Inventar algo, modificar a cultura “tradicional” paresi significa, nesse contexto, imitar uma prática de outras etnias para potencializar a divulgação da autoimagem do grupo. Não por acaso as pinturas ganharam destaque na reportagem, referidas pela narração da jornalista como “o detalhe mais importante da produção: a pintura corporal, que faz parte da pintura indígena”, o que ajuda a reforçar a caracterização de “índio genérico”.

O critério de escolha do júri, composto exclusivamente por *imoti*, também nos diz algo sobre a estratégia paresi. No discurso manifesto, o argumento para essa escolha pauta-se na ideia de que haver parentes das candidatas no corpo de jurados não seria aconselhável, o que poderia gerar ciúmes entre eles e conflitos por suspeitas quanto a critérios usados, enquanto, inversamente, os brancos seriam pessoas “neutras” na relação, imbuídos do distanciamento necessário para a escolha das mais belas meninas *haloti*. Implicitamente, porém, essa opção revela o desejo dos Paresi em se tornarem conhecidos, além dos seus limites territoriais, por meio do reconhecimento dos brancos. São estes que podem legitimar essa visibilidade desejada porque foram eles que ocuparam a relação de fundação do olhar do grupo sobre si mesmo. Mas se, no início do século XX, esse “branco” estava “encarnado” na figura de Marechal Rondon, como

procurei mostrar anteriormente, hoje essa categoria está dissolvida em distintas parcerias e contatos. Assim, escolheram pessoas de notoriedade pública, entre elas uma procuradora federal e a juíza federal do estado do Mato Grosso, para consolidar uma relação que possa garantir a eles – não apenas, mas também – privilégios políticos. Os Paresi não foram os primeiros a realizar um evento indígena de concurso de *miss*, mas o foram no Mato Grosso, e o pioneirismo é interessante para que o nome do grupo fique marcado na história do estado e do país.

Desdobramento político da imagem

Quando estive na T.I Rio Formoso após a conclusão da pesquisa, com exemplares da dissertação impressa para serem entregues, Angelina ficou ligeiramente envergonhada ao ver sua foto de 2001, com os seios à mostra. Mas para além da vergonha, sua observação cuidadosa de conjuntos fotográficos que eu havia disposto ao longo do texto (Comissão Rondon, as reencenações de 2001 e o evento Miss Paresi, de 2012) desencadeou preciosas explicações a mim, naquele encontro. Ela dizia-me algo assim: “Lorena, vejam as *xiribas* da época de Rondon e as usadas por essas meninas no Miss. Não é a mesma coisa. A *xiriba* antiga tinha significado. Tudo tinha significado. Cada desenho era escolhido cuidadosamente por quem fazia. Se a menina usar o desenho errado, pode ter hemorragia na menstruação”. Diante da foto de Jocélia carregando o *koho*, dizia: “ela está normal. Esse é o Paresi. Essa tiara que estou usando, feita de pena de ema, eu mesma que fiz, copiando dos Bacaeri. Mas copie pra vender, não pra usar!”.

Angelina acrescentou que as joelheiras (*ka-thulari*) presentes nas imagens do acervo da Comissão Rondon eram feitas antigamente com leite de mangaba e “usadas para fortalecer a batata da perna, não era só pra apresentação”. No

entanto, as meninas participantes do Miss Paresi se apresentaram com tornozeleiras que, segundo Angelina, só homem paresi usava antigamente. Ela olhava os colares, brincos e tiaras bem coloridos usadas pelas candidatas a Miss Paresi e dizia: “usaram porque acharam bonito. Mas não representa nós. Se for representar mesmo, tem que ficar igual a Jocélia (na foto aqui reproduzida)”.

Não se pode dizer que os comentários de Angelina *representam* as elaborações de seu grupo, no sentido de (não) ser fruto de uma colocação amplamente empregada. Ao contrário, sua fala expõe uma negociação interna, necessária e contínua. A palavra “tradicional” tem sido usada corriqueiramente por muitos Paresi para designar práticas recentemente incorporadas, mas que sugerem um retorno ao passado e uma continuidade dos ensinamentos antigos. Essas práticas expressas, especialmente, no uso de artefatos e trajes feitos com materiais orgânicos, naturais (colares de semente, saias artesanais de barbante, cocares de pena, arco e flecha de madeira), são recuperadas estrategicamente nos contextos em que seus usos proporcionarão maior visibilidade étnica aos Paresi, posto que eles sabem que os *imoti* esperam essa correspondência à imagem indígena. E, por apostarem na potência política das imagens, se paramentam para serem gravados diante das câmeras.

Em vez da mera sujeição aos parâmetros estrangeiros induzidos pelo ideário colonizador, os Paresi utilizam-se de recursos criativos que permitem uma redefinição dos parâmetros de relação com os brancos. Como disse Bruce Albert sobre uma domesticação simbólica da alteridade dos brancos,

Na medida em que seus sistemas de construção simbólica do Outro constituem o quadro e a condição de possibilidade de sua autodefinição, as sociedades indígenas, ao confrontarem os brancos, têm, necessariamente, que passar por um processo

de redefinição identitária no qual são reconstituídas as fronteiras tradicionais da alteridade, desestabilizadas por esse encontro (ALBERT, 2002, p. 13).

Especificamente, na análise que procurei trazer, essa “redefinição identitária” se dá nos quadros imagéticos encenados. Os contextos abordados indicam como essa etnia busca controlar precisamente o modo de visualidade da identidade étnica, para, “frente a frente”, “aparecer”, ganhando visibilidade e, assim, tentar reverter uma relação desigual com os brancos. Os Paresi alcançaram, a meu entender, aquilo que Gonçalves e Head (2009) chamaram de “devir-imagético”: “a fabulação de si como forma de autorrepresentação” e de redefinição da relação com o Outro.

Notas

1. O Prodocult é parte do Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas (Prodoc), concebido pelo Museu do Índio/Fundação Nacional do Índio (Funai), e patrocinado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) e Fundação Banco do Brasil (FBB). Conta também com a participação de núcleos de pesquisa da UFRJ: o Núcleo de Arte, Imagem e Pesquisa Etnológica (Naípe), coordenado pela professora Els Lagrou, e o Núcleo de Experimentação em Etnografia e Imagem (NEXTimagem), coordenado pelo professor Marco Antonio Gonçalves.
2. Os Paresi conformam um grande grupo de pelo menos 1.955 indivíduos. Estão hoje distribuídos em sete terras indígenas homologadas e duas em processo de demarcação no Estado do Mato Grosso, num total de 1.146.027 ha. Fonte: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/paresi/2031>>. Acesso em 04 maio 2014.
3. A noção de performance tem sido utilizada por diversos autores da antropologia pós-moderna, tais como Victor Turner (1987), Richard Schechner (1985, 1988), Clifford Geertz (1991, 2001) e John Dawsey (1999), valendo-se da análise sobre “encenações teatrais”, “dramas sociais” ou “eventos rituais” para se

compreender a realidade social. Neste artigo não há uma recapitulação conceitual da noção de performance, mas a utilizo no sentido dado por Geertz, para quem a tentativa de compreensão da teia de significados, a qual se propõe o etnógrafo, baseia-se na leitura de sentidos do texto e do subtexto, ou da performance e do contexto histórico e social na qual ela se insere.

4. Gravação realizada com João Titi em 21 de março de 2012. Preservo, nas transcrições, os traços mais marcantes de oralidade.
5. Romana Costa (1985, p. 137) afirma que os Paresi viviam, à época de sua pesquisa de campo, essencialmente de caça e produtos de mandioca brava: “A atividade da caça é fundamental para o grupo local *iyómowaké*, pois além de ser básica para a dieta do grupo é fonte preciosa de matéria-prima para a atividade artesanal. A alimentação desse grupo consta basicamente de carne e derivados de mandioca brava”.
6. As expedições de instalação de postos telegráficos na região do Mato Grosso iniciaram-se antes da proclamação da República e tiveram prosseguimento a partir de 1890, sob o comando do Major Ernesto Gomes Carneiro. Cândido Rondon, aluno do positivista Benjamin Constant, passou a chefiar a 1ª Comissão Telegráfica em 1900, que durou até 1906, e tinha como objetivo abrir picadas e estabelecer locais de instalação dos postes, bem como mapear a topografia e os dados geográficos da localidade (LASMAR, 2011, p. 36).
7. Acerca do conjunto iconográfico fotográfico e fílmico da Comissão Rondon, que contribuiu sobremaneira para a construção da imagem “oficial” do índio brasileiro, ver Tacca (2001, 2011).
8. O álbum reúne as fotografias produzidas pelos agentes da Comissão no período de 1907 a meados de 1940, embora seus dois primeiros volumes tenham sido publicados apenas em 1946. A organização das fotografias sem as suas respectivas datas e expedições indica o esforço em construir uma narrativa coerente sobre a atuação “civilizadora” da Comissão, sem mencionar que esta foi um conjunto de comissões chefiadas por líderes e com objetivos diferentes (LASMAR, 2011). Ainda sobre esse álbum, Tacca (2011) faz uma análise de conjunto, criando três categorias de fotografias que o compõem: “o índio selvagem”, correspondentes a imagens com pouca intervenção do autor, com os índios em suas vestimentas e locais habituais; “o índio pacificado”, que consiste em imagens de índios recebendo brindes; e “o índio civilizado”, composta de índios em escolas ou postos de trabalho.
9. Essa fotografia foi reenquadrada para a impressão do livro *O acervo imagético da Comissão Rondon no Museu do Índio 1890-1938*, de modo que uma mulher à direita do quadro não aparece nessa impressão. Para essa análise, no entanto, tomei como referência a foto original consultada no acervo e utilizada no filme *Apareci*.
10. Inscrição retirada do livro de Lasmar (2011, p. 4).
11. Segundo consta da pesquisa de Max Schmidt, até a década de 1930 os subgrupos mantinham-se como unidades sociais separadas por territórios e com regras de casamento endogâmicas (COSTA, 1985). Os relatórios da Comissão Rondon referem-se aos subgrupos como “parcialidades” dos Paresi, reunidas sob o pretexto das grandes festas de chicha. A partir do intenso contato com os brancos e das perdas territoriais, esses subgrupos passaram a casar entre si e a se misturarem. Atualmente, a divisão persiste entre eles (a maior parte dos habitantes da aldeia Formoso são Wáimare), mas não se faz marcante nas relações com os brancos e demais etnias indígenas.
12. As fotografias originais são coloridas, mas transformadas aqui em preto e branco para efeito de publicação. Agradeço a Marco Antonio Gonçalves que gentilmente me cedeu suas imagens para incorporá-las a minha pesquisa.
13. É certo que hoje os homens Paresi também praticam a caça, mas não com as flechas e seus arcos, em caminhadas e acampamentos que duravam dias, mas, de fato, com espingardas e deslocamentos de um dia, com carros motorizados.
14. O *abali* é um cesto platiforme cujo padrão gráfico é “formado por linhas que não se cruzam, distribuídas em quatro setores iguais e espelhados, porém sem inversão de figura e fundo” (ARONI, 2011, p. 51). O *tohidi* tem a mesma distribuição espacial, dividido em quatro setores, porém se constitui de alternância das taquaras pretas e claras, formando um grande número

de possibilidades de desenho com alternância entre fundo e figura. A relação entre a confecção desses cestos, a cosmologia e a noção de pessoa paresi foi bem trabalhada na dissertação de Bruno Aroni (2011) e retomada na minha (REIS e SILVA, 2013) para tentar compreender a significação da confecção do *Tohidi*, que se tornou objeto do primeiro filme feito no âmbito do Prodocult sobre a etnia.

15. No original: “The ability to mime, and mime well, in other words, is the capacity to Other” (TAUSSIG, 1993, p. 19) – tradução minha.
16. No original: “Discerning the largely unacknowledged influence of children on Benjamin’s theories of vision, Susan Buck-Morss makes this abundantly clear with her suggestion that mass culture in our times both stimulates and is predicate upon mimetic modes of perception in which spontaneity, animation of objects, and a language of the body combining thought with action, sensuousness with intellection, is paramount.” (TAUSSIG, 1993, p. 20) – tradução minha.
17. No original: “Modernity provides the cause, context, means, and needs, for the resurgence – not the continuity – of the mimetic faculty” (TAUSSIG, 1993, p. 20) – tradução minha.
18. O leitor pode conferir uma reportagem televisiva feita pelo canal Globo do Mato Grosso: Disponível em: <<http://g1.globo.com/mato-grosso/noticia/2012/08/concurso-de-beleza-indigena-escolhe-primeira-miss-da-etnia-pareci-em-mt.html>>. Acesso em: 04 maio 2014.

Referências bibliográficas

- ALBERT, Bruce. Introdução: Cosmologias do contato no Norte-Amazônico. In: Albert, B.; Ramos, A. (orgs.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-amazônico*. São Paulo: Ed. UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- ARONI, Bruno O. *A casa da Jararaca: artefatos, mitos e música entre os Paresi*. Dissertação de Mestrado em Sociologia com concentração em Antropologia. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- BARBIO, Luciana. *Identidade e representação: uma análise da sociedade Paresi através do discurso sobre as fotografias de Marechal Rondon*. Dissertação de Mestrado em Sociologia, com concentração em antropologia. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, p. 108-113. (Obras escolhidas, v. I), 1994.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.
- BRASIL, André. Formas do antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), 22, 2013, Salvador. Anais... Salvador: UFBA, 2013. Disponível em: <http://compos.org.br/data/biblioteca_2080.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2013.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Edusp, 1993.
- CÉSAR, Amaranta. Tradição (re)encenada: o documentário e a chamada da diferença. *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 86-97, 2012.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Seleção e organização de César Guimarães e Ruben Caixeta. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- COSTA, Romana M. R. *Cultura e contato: uma análise da sociedade paresi no contexto das relações interétnicas*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.
- CUNHA, Manuela C. da. “Cultura” e Cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, p. 311-373, 2009.

- DAWSEY, John C. *De que riem os “bóias-frias”? Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. Tese (livre-docência). PPGAS/FFLCH. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Walter Benjamin. In: *Perspectivas*, São Paulo, n. 16, p. 67-86, 1993.
- GALLOIS, Dominique T. Nossas falas duras: discurso político e auto-representação Waiápi. In: Albert, B.; Ramos, A. (orgs.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-amazônico*. São Paulo: Ed. UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- GEERTZ, Clifford. *Negara: o Estado teatro no século XIX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- GONÇALVES, Marco A. T. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- _____. *Traduzir o outro: etnografia e semelhança*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- GONÇALVES, Marco A. T.; HEAD, Scott. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- LASMAR, Denise P. *O acervo imagético da Comissão Rondon no Museu do Índio 1890-1938*. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu do Índio, (Publicação avulsa do Museu do Índio, 3), 2011.
- REIS e SILVA, Lorena F. *Aparecer e imitar: uma análise da autorrepresentação Paresi-haliti*. Dissertação de Mestrado em Sociologia com concentração em Antropologia. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- SCHECHNER, Richard. *Between theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania, 1985.
- _____. *Performance theory*. New York: Routledge, 1988.
- TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas: Papirus, 2001.
- _____. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. In: *Histórias, ciência, saúde*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 191-223, 2011.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity*. London: Routledge, 1993.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of performance*. New York. PAJ Publications, 1987.

autora **Lorena França Reis e Silva**

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia,
Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ)

Recebido em 07/05/2014

Aceito para publicação em 01/12/2014